

par Anne Mounic

Je voudrais montrer comment, déjà durant la Première Guerre mondiale, les figures du récit, et notamment les figures bibliques, ont permis à ceux qui se trouvèrent pris au piège de la tourmente de saisir la portée existentielle de leur expérience inédite tout en l'intégrant dans ce qu'Imre Kertész nomme, après Thomas Mann, « esprit du récit »¹. La guerre introduisant une rupture, non seulement dans leur propre vie, mais également dans l'histoire et la continuité des valeurs, les poètes pouvaient, en figurant la tourmente à l'aide de la parole ancestrale, évaluer la catastrophe qui les ravalait au rang d'objets, ou de simples instruments d'un projet qui les dépassait. Dans la réflexion rendue possible grâce à l'utopie du récit, ils redevenaient sujets. Je propose des poèmes de cinq poètes, Wilfred Owen, Charles Hamilton Sorley, Isaac Rosenberg, Ivor Gurney et Robert Graves. On les trouvera quelques pages plus loin en version bilingue dans le cahier de création, « Le lac de la rosée ».

Wilfred Owen : « Hymne pour jeunesse condamnée » et « La parabole du vieil homme et du jeune »

« Anthem for Doomed Youth »² (« Hymne pour jeunesse condamnée ») fut écrit par Wilfred Owen (1893 - 4 novembre 1918) en septembre et octobre 1917 tandis

- 133 -

1 Imre Kertész, *L'Holocauste comme culture*. Préface de Péter Nádas. Traduit du hongrois par Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba. Arles : Actes Sud, 2009, p. 44. Pour un développement plus complet de ces notions, voir : Anne Mounic, *Monde terrible où naître : La voix singulière face à l'Histoire et L'Esprit du récit ou la chair du devenir : Ethique et création littéraire*. Paris : Champion, 2011 et 2013.

2 *The Poems of Wilfred Owen*. Edited by Jon Stallworthy. London: Chatto & Windus, 2004, p. 76.

que « The Parable of the Old Man and the Young »³ (« La parabole du vieil homme et du jeune ») fut composé en juillet 1918. Ces deux poèmes, qui à mon sens doivent être lus ensemble, mettent en relief ce que Robert Graves, dans *Goodbye to All That* (*Adieu à tout cela*, 1929), a nommé le « sacrifice de la jeune génération idéaliste à la bêtise et à la volonté panique de se protéger de nos aînés »⁴. Le second poème éclaire sans ambiguïté le motif en se référant très précisément au passage de la Genèse (22, 1-19) relatant le sacrifice d'Abraham. Wilfred Owen reprend les expressions utilisées dans la Bible du roi Jacques (1611) : « clave the wood / fendit le bois » (22, 3) ; « And took the fire with him, and a knife / Prit avec lui le feu, un couteau » reprend : « and he took the fire in his hand, and a knife / et il prit le feu dans sa main, ainsi qu'un couteau » (22, 6). Dans le passage biblique, Isaac interroge son père : « Behold the fire and the wood : but where is the lamb for a burnt offering ? / Vois le feu et le bois : mais où se trouve l'agneau pour l'holocauste ? » (22, 7). Alors il est dit : « Abraham stretched forth his hand, and took the knife to slay his son. / Abraham tendit la main, et s'empara du couteau pour tuer son fils. » (22, 10) Le poème suit pas à pas la traduction biblique tout en instillant peu à peu la situation inédite, à savoir la situation de guerre. « Then Abram bound the youth with belts and straps, / And builded parapets and trenches there : Puis Abram lia le garçon avec ceintures et sangles, / Edifia là parapets et tranchées ». Le poète interprète, et renouvelle, le motif en le rapportant à la nouvelle tourmente. Le béliet est désigné comme « béliet d'orgueil ». La conclusion, épigrammatique, est tragique puisque le sacrifice, contrairement à la source biblique, est perpétré, faisant obstacle à l'avenir : « And half the seed of Europe, one by one. / Ainsi que toute la semence de l'Europe, un par un. » Owen insiste sur le caractère individuel de la souffrance et de la mort. La fin renie le titre, dans lequel le mot « parabole » est utilisé, étirant la perspective biblique jusqu'à l'Evangile et l'enseignement du Christ, ici renie lui aussi. Le heurt entre le langage biblique et la cruauté moderne, accompagnée d'un effondrement éthique, met en relief ce qu'Owen souhaite montrer : sa génération est vouée à une forme d'apocalypse. Le mot anglais « doom », approximativement traduit pas « condamner », dans le titre du premier poème, renvoie au Jugement dernier (« Doomsday »).

Dans chacun de ces poèmes, d'ailleurs, le titre, qui renvoie à des valeurs partagées, et donc à l'utopie du récit, se voit contredit par la réalité, qui prend le pas sur l'espoir porté par la parole. « Hymne pour jeunesse condamnée » tient du paradoxe puisque l'hymne est le chant qui rassemble la nation, (« anthem » est précisément utilisé dans ce sens), ordinairement tournée vers l'avenir plutôt que condamnée à la destruction. La communauté est censée protéger l'individu plutôt que de l'envoyer au sacrifice. Owen utilise des expressions empruntées à la tradition poétique anglaise, les adaptant au tragique de la guerre, si bien que la confrontation de l'utopie du récit au désastre en révèle l'horreur. Le vers 7 rappelle John Keats dans son Ode à l'automne : « Alors en un chœur plaintif pleurent les menus moucheron endeuillés ». Les glas dans le premier vers font certainement référence à une anthologie publiée en 1916 – à sa préface particulièrement, où il était question des « glas de la mort ». La forme poétique choisie, traditionnelle – un sonnet de type shakespearien : seule variante, les rimes embrassées au début du sizain – accroît le heurt entre continuité du récit et rupture tragique.

Huitain et sizain débutent par un questionnement du rituel qui accompagne la mort. Le respect dû aux défunts est menacé comme l'indique le hiatus entre le début et la fin de chaque vers : « Quels glas pour ceux qui

3 Ibid., p. 151.

4 Robert Graves, *Goodbye to All That* (1929). Harmondsworth : Penguin, 1957, p. 202.

meurent comme bétail ? » « Quels ciers tenir pour veiller sur eux tous ? » Au premier vers, cette mort en masse évoque l'anonymat de l'animal. Au vers 9, on saisit comment le rituel, malgré tout, tente de rendre à l'individu son statut singulier et sa dignité. Le huitain est d'abord marqué par la restriction, sous forme anaphorique : « – Seule la monstrueuse colère de la mitraille. / Seule la rapidité de crécelle des fusils qui bégaient ». Elle vient en contraste avec l'intensité de l'horreur : « monstrueuse colère de la mitraille » ; le jeu allitératif renforce l'effet : « anger of the guns », « stuttering rifles' rapid rattle ». La négation exprime ensuite le dénuement absolu de la coutume : « ni prières ni glas ; / Aucune voix de deuil non plus ». La distorsion du vers de Keats marque la perversion de cette nouvelle réalité : « Les chœurs stridents, déments, des obus plaintifs ».

Le sizain s'oriente vers la prédiction, avec l'usage de « shall » : « Not in the hands of boys but in their eyes / Shall shine the holy glimmers of goodbyes. / Ce n'est pas dans les mains des jeunes gens, mais dans leurs yeux / Que brilleront les saintes lueurs des adieux. » Il ne s'agit pas d'espoir, mais de fatalité puisque c'est une maison en deuil qui est décrite, avec le drap mortuaire, les fleurs et les rideaux que l'on tire selon la coutume. Toutefois, pour ces hommes, cette dernière est vaine, ne pouvant être respectée. Ainsi ne sont-ils pas seulement tués, mais sacrifiés. Le titre résonne de manière d'autant plus frappante qu'il peut être lu comme un véritable oxymore. « Anthem » est ainsi défini dans le Oxford English Dictionary (dictionnaire de référence anglais) : « Any song of praise or gladness. » (« Tout chant de louange ou de joie. ») Le poète suggère de la sorte la perversion absolue des valeurs, ce que Herman Melville, auteur renommé de *Moby Dick*, nommait, à la suite de Paul (II Thessaloniens 2, 7), « mystery of iniquity ». Dans la Bible de Jérusalem, on trouve l'expression : « mystère de l'impiété ». Cependant, la notion de « mystère de l'iniquité » me paraît plus puissante en français également puisque ce terme, qui évoque l'injustice, a un sens religieux très fort, lié au péché et à la corruption des mœurs – une situation d'effondrement des valeurs. C'est dans son roman inachevé *Billy Budd, matelot*, publié à titre posthume en 1924, que Melville utilise l'expression, en décrivant la corruption de l'innocence et l'injustice du pouvoir qui n'aspire qu'à sauvegarder l'ordre établi. Écrivant que le capitaine du navire de guerre, qui, de crainte d'une mutinerie, condamne à mort le jeune Billy, aurait eu l'âge d'être son père, il se réfère également au sacrifice d'Abraham : « Il est possible que l'austère partisan du devoir militaire, se laissant attendrir et dès lors revenir à ce qui demeure primitif dans notre humanité constituée, ait finalement serré Billy contre son cœur, tout comme ce l'était pour Abraham alors qu'il s'apprêtait sans sourciller à offrir en sacrifice le jeune Isaac par obéissance à l'exigeant commandement. »⁵ Que nous dit cet épisode biblique du sacrifice qui n'a pas lieu ?

Tout lecteur de Claude Vigée se reportera au passage capital de *La lune d'hiver* (1970) où il est question de « circoncision de Dieu »⁶, ce qui signifie que l'être humain s'insurge contre ce que Nietzsche a dénommé *amor fati*. En tant que poète, Claude Vigée croit aux vertus de la parole, non seulement réparatrice, mais aussi active et engendrant. « Dieu est désormais circoncis, – ouvert par une incision, et parlant pour l'homme. Circoncire YHWH signifie l'amener à la parole fécondante ; le faire émerger dans le langage viril par la coupure du vocable. » La parole découle de la scission opérée par la conscience réflexive tout en la permettant. On entre ainsi de plain-pied dans l'utopie du récit qui est conversion par l'esprit de ce qui autrement demeurerait fatalité. Cette puissance de la parole restaure à tout moment le possible de l'inaccompli, qui se trouve dans le Nom de Dieu lui-même : *ehiè / acher ehiè*,

5 Herman Melville, *Billy Budd Sailor*. Harmondsworth: Penguin, 1982, p. 392.

6 Claude Vigée, *La lune d'hiver* (1970). Paris : Honoré Champion, 2002, p. 356.

ainsi que l'a montré Henri Meschonnic dans sa traduction⁷ et les notes qui l'accompagnent : « je serai / que je serai ». Il s'agit en somme de ce que Robert Misrahi appelle le « travail de la liberté »⁸ et que nous nommerons, à la suite de Claude Vigée, un travail du « peut-être ».

Sören Kierkegaard, dans *Crainte et Tremblement* (1843), avait déjà opposé le personnage d'Abraham au héros tragique, soumis à la collectivité, tandis que le patriarche, en affirmant sa foi, justifie le singulier par rapport à l'universel. Cette supériorité de l'individuel sur le général se pose comme paradoxe. L'utopie du récit, qui permet d'êtreindre le *fatum* sans s'y soumettre, relève du même type de paradoxe et affirme la liberté, malgré tout. Wilfred Owen, lui, met en scène Abram et non Abraham, suggérant à quel point cette guerre dans laquelle il est engagé constitue un écroulement des valeurs. En effet, le changement de nom du patriarche, ou l'ajout d'une syllabe, se justifie de la sorte : « Et il ne sera plus appelé ton nom Avram / Et ton nom sera Avraham car le père d'une multitude de nations je t'ai fait »⁹ (Genèse 17, 5). Si « toute la semence de l'Europe, un par un » est supprimée, alors l'alliance est rompue. Ce qui constituait la civilisation se brise. Le mythe biblique permet à Wilfred Owen de mesurer l'ampleur du désastre, d'affirmer sa prérogative de sujet, qui l'autorise à juger l'histoire en tant que personne, se soustrayant pour ce faire à la nécessité et à la contrainte. L'esprit du récit, qui offre la trame de ce jugement, permet, ainsi que l'a exprimé Imre Kertész, de parler de « rupture de contrat »¹⁰ en ce qui concerne l'histoire du vingtième siècle. Le poème de Wilfred Owen illustre tout à fait cette démarche, qui s'écarte de ce que Robert Misrahi nomme « conscience naïve »¹¹, ou conscience passive soumise au dogme de l'objectivité. « Cette conscience est 'extra-vertie'. Elle imagine que tout lui vient du dehors : valeurs et significations, enjeux et problèmes, échecs et réussites, victoires et défaites. Elle croit que ces termes eux-mêmes ont un sens objectif, indépendant de son propre regard et de sa propre intervention. » Kierkegaard nomme cet état excentrique, désignant ainsi le fait que le sujet n'a pas établi son centre en lui-même. Paradoxe de la foi et « peut-être » tiennent du même processus puisque le « sujet, étant distance à soi (c'est un fait), dépasse toujours le présent vers un futur immédiat, il s'arrache donc toujours d'un passé immédiat vers un présent et un avenir : il est temporel. Le temps n'est pas une chose mais l'acte même de dépassement proversif, cet acte étant en même temps une conscience »¹².

Rupture de contrat, en effet, ce retournement du temps qui absorbe l'avenir dans le passé et la puissance singulière dans la tragédie collective.

Mais le vieil homme ne l'entendait pas ainsi et tua son fils,
Ainsi que toute la semence de l'Europe, un par un.

7 Henri Meschonnic, *Les Noms : Traduction de l'Exode*. Paris : Desclée de Brouwer, 2003, pp. 40 et 219.

8 Robert Misrahi, *Le travail de la liberté*. Lormont : Le Bord de l'eau, 2008.

9 Henri Meschonnic, *Au commencement : Traduction de la Genèse*. Paris : Desclée de Brouwer, 2002, p. 82.

10 Imre Kertész, *L'Holocauste comme culture*, op. cit., p. 46.

11 Robert Misrahi, *Le travail de la liberté*, op. cit., p. 70.

12 *Ibid.*, p. 45.



Musée du Mémorial de la Grande Guerre, Péronne.
Photographie de Guy Braun.

Charles Hamilton Sorley : de la promesse faite à Jacob aux « morts dénués de bouche »

- 138 -

Né à Aberdeen le 19 mai 1895, Charles Hamilton Sorley (1895-1915) vécut à Cambridge à partir de l'âge de cinq ans, au moment où son père devint professeur de Sciences morales à l'Université. Toutefois, il n'aimait pas la région. C'est en 1908 qu'il obtint une bourse pour étudier à Marlborough, ville, à mi-chemin entre Reading et Bristol, qui lui plut tout de suite, ainsi que la région des collines du Wiltshire. « Marlborough »¹³ fut écrit en mars 1914. Sorley avait dix-neuf ans. Le poème comprend trois mouvements, les deux premiers d'égale longueur (six quatrains) et le troisième n'en comptant que trois. Le vers est le traditionnel pentamètre iambique, ici rimé selon le mode des rimes croisées.

Dans le premier mouvement se dessinent deux moments : tout d'abord, la ville est présentée. Le poète utilise le féminin comme on le fait pour les choses familières et les animaux de compagnie, ainsi accordés à la sensibilité subjective. D'ailleurs, le point de vue du sujet, « I » (« Moi », « Je »), s'affirme ensuite. Que Sorley parle de la ville ou de lui-même, c'est sur le mouvement qu'il insiste avec des verbes comme « billows down », « flows », « walked » (« enflant / Incline », « s'écoule », « ai parcouru »). Le premier verbe, et premier mot du poème, « Crouched », indique une position, mais également un mouvement humain : « Accroupie ». La ville n'est donc pas seulement personnifiée par le féminin employé au lieu du neutre, mais par sa silhouette. On l'associe tout d'abord à la restriction, « little », « but little », « Only » (« guère plus », « peu de choses », « Rien que »), et à la négation, « She has not », « no more » (« Il lui manque », « désormais sans »). Ces éléments peu engageants mènent à l'expression du paradoxe, introduit par « Yet » (« Pourtant »), au vers 9 après la césure. Ce contraste met en relief le petit nombre (« one or two », « quelques-uns ») et le premier pronom personnel utilisé, après « she » (« elle »), est celui de la première personne du pluriel (« we », « nous »), après l'adjectif possessif « our », ou pronom complément (« nous ») en français. Cette affirmation : « until we knew / How great, immeasurably great, we were », résonne comme présomption juvénile, mais on peut aussi l'envisager comme confiance dans l'avenir et dans l'aventure de la vie qui, à cet âge, s'ouvre. J'ai évité le calque, car la phrase en français, me semble-t-il, se limitait à cet effet de forfanterie adolescente. « L'infinie grandeur, illimitée, de notre vie » me paraît rendre compte avec plus d'exactitude de l'immense perspective de vie qui s'ouvre à l'adolescence. Le sort des hommes de cette génération n'en est que plus poignant, comme l'exprime le second poème, « When you see millions of the mouthless dead »¹⁴ (« Quand vous voyez ces millions de morts dénués de bouche »).

La structure de ce premier mouvement, également réparti entre deux sujets, la ville et le poète, suggère que ce Je qui vient à mi-chemin serait comme né dans l'écrin de la ville, dotée de cette intuition secrète de sa splendeur passée, et porté par la communauté qu'elle abrite. D'une façon qui rappelle Thomas Hardy, le jeune homme se lie à l'esprit du récit grâce à sa sensibilité à l'esprit du lieu : « And sometimes by her meadows and her streams / Have drunk deep-storied secrets of delight » (« Et parfois, le long de ses prairies et de ses cours d'eau / Ai bu de délicieux secrets enfouis »). L'endroit suscite des instants de révélation : « when I have been / Unwittingly aware of something

¹³ *The Poems and Selected Letters of Charles Hamilton Sorley*. Edited with an Introduction by Hilda D. Spear. Dundee : Blackness Press, 1978, p. 57.

¹⁴ *Ibid.*, p. 77.

more » (« moments / Inconscients de conscience supérieure »). Il s'ouvre à l'avenir, que le passé féconde. Cette continuité du temps ne connaît pas de rupture, dans ce lieu qui favorise l'expérience subjective, comme l'usage du « present-perfect », ou passé composé anglais, le suggère. Le mot « révélation » lui-même est employé dans le dernier quatrain, annonçant le second mouvement, dans lequel le poète se souvient très précisément de l'épisode de la lutte de Jacob avec l'ange (Genèse 32).

Sorley désigne tout d'abord le patriarche par un terme vague, « One » (« quelqu'un »), permettant au lecteur de partager sa découverte du mystère. Et nous déduisons de cette approche implicite un plaisir puisque nous reconnaissons les moments saillants de l'épisode, tels qu'ils sont énoncés dans le texte originel. Le poète reproduit même cet effet de répétition qui est une caractéristique du passage, ainsi que l'élément d'ambiguïté affectant le pronom « he » (il). De surcroît, l'insistance sur l'isolement de Jacob rappelle le glissement du pronom « nous » au pronom « je » dans le premier mouvement du poème, dont le sujet est l'individuation.

La répétition met en valeur l'importance du lieu et sa capacité de mouvement ou de métamorphose, – ainsi cette reprise avec variation, « The brook was silent and the night was wan » devenant « The brook was silent, but the dawn was nigh » (« Le ruisseau était muet et la nuit, pâle », « Le ruisseau était muet, mais l'aube, proche »), qui montre combien l'endroit fut spiritualisé par le poète, comme il l'est dans l'épisode biblique. Il s'agit d'un lieu où il trouva réponse à son questionnement existentiel. Sorley prend donc conscience de sa propre individualité dans le cadre de l'esprit du récit et guidé par l'esprit du lieu. Il emprunte fidèlement à l'épisode conté dans la Genèse (32, 25-32), Jacob éprouvant une seconde naissance, ou s'identifiant à lui-même dans l'étreinte de l'altérité. Il en tire une conscience aiguë de son unité d'être : « The dawn, the desert, he and God were one. » (« L'aube, le désert, lui et Dieu étaient tout un. ») Le jeu d'échos révèle dans cette nouvelle naissance, – ou choix de soi-même, dans la perspective kierkegaardienne –, le rôle de la conscience réflexive.

Le dernier mouvement débute avec le même mot que le second, « So » (« ainsi »), maintenant lié à un terme désignant le lieu alors que précédemment il s'associait à une notion temporelle, le lointain passé fécond, précisément. La révélation exhausse à un nouveau degré de confiance ce qui jusque-là se trouvait enfoui dans l'esprit ou dans le sol. Sorley utilise l'adjectif « new », puis le composé « new-visioned » (« renouvela », « renouvela sa vision »). Toutefois, sa position s'avère paradoxale puisqu'il se donne pour tâche de chercher, disséquer et énoncer ce qu'on ferait « mieux de taire ». Le poème, révélant la vie en son secret, est langue du silence. La véritable individualité consiste de ce point de vue à dévoiler « Cette chose que tous ressentent, mais que nul ne sait dire ». Le poète assume son individualité sur ce fond indifférencié d'émotion partagée, mais non formulée, et donc inconnue. Le langage fait surgir le singulier à la lumière.

Le dernier poème, – un sonnet, variation sur le modèle pétrarquiste –, écrit par Charles H. Sorley avant sa mort, le 13 octobre 1915, lu dans le même élan que celui de mars 1914, donne une résonance particulière à cette tragédie du silence, non plus silence fécond du mystère existentiel converti en parole, mais silence de la fatalité qui met fin à toute forme d'individuation : « Then, scanning all the o'ercrowded mass, should you / Perceive one face that you loved heretofore, / It is a spook. » (« Alors, examinant toute cette masse surpeuplée, si vous deviez / Apercevoir un visage que vous aimiez jusqu'à présent, / C'est un revenant. ») La continuité est rompue – continuité entre « je » et « nous », continuité du temps et du récit. Ces « morts dénués de bouche » se trouvent expulsés du monde des vivants, des relations humaines, en exil même de l'esprit du récit. Le sacrifice anéantit l'humain et nulle parole ne met plus au monde. La lumière ne peut plus être. La conscience originelle est vaincue. Le monde dans lequel ont versé les

défunts des champs de bataille est en rupture totale avec cette continuité que ménage la vie, malgré tout, dans l'effort de la parole. « Great death has made all his for evermore. » (« La grande mort, pour toujours, a accaparé tout un chacun. ») Le lien rompu avec les victimes brise cet esprit du récit qui dans le lointain passé de la parole trouvait ses modèles et son être. La confiance, avec l'utopie, s'est éteinte. Le sens, avec la confiance, a disparu. Isaac Rosenberg exprime un point de vue semblable à la fin du très puissant poème qu'il écrit en 1916-1917, « Daughters of War », « Les Filles de la guerre ».

Isaac Rosenberg « Du côté des racines de l'arbre de vie »

Le poète, qui s'était engagé en désespoir de cause, car il partageait le pacifisme de ses parents, et notamment de son père, exilé de Lituanie pour échapper à la conscription du tsar et lecteur de Tolstoï, considérait ce poème, écrit entre octobre 1916 et juin 1917, comme son plus important, « épique au plus haut point », ainsi qu'il l'écrivit dans une de ses lettres.¹⁵ Il aspirait à transmettre « ce sens d'inexorabilité de cette guerre de son point de vue humain (ou non-humain). Il pénètre même derrière la vie humaine, car on imagine que l' 'Amazone' qui parle dans la seconde moitié du poème n'a pas encore trouvé son amant, alors que toutes ses sœurs en ont un, pris parmi les esprits issus des habitants de la terre ; le sien ne s'est pas encore échappé ». Il écrit aussi : « Mon dessein est de tenter d'imaginer la rupture de toute relation humaine et la disparition de l'amour humain. »¹⁶

Dans le mythe grec originel, les Amazones, guerrières renommées munies chacun d'un arc, étaient les filles du dieu de la guerre, Arès. On sent, dès les premiers vers, la qualité picturale de la vision de Rosenberg (1890-1918), qui était également peintre, élève de la célèbre Slade School, à Londres. On pense à son poème « Louse Hunting »¹⁷, « La chasse aux poux », en cette association de la beauté des membres et du feu, du rythme effréné de la danse et des contrastes de flamme et de ténèbres. Dans « Louse Hunting », la référence picturale était explicite avec l'emploi du mot « nude », qui désigne le nu artistique. Ici « naked » (nu) nous ramène au dénuement des origines ; le mot, répété, creuse jusqu'aux « racines de l'arbre de vie », avant même que ne se déploient conscience et lumière. La réalité de la guerre abolit tout ce que la civilisation, ce long effort de relation humaine, avait pu porter au jour. Ce monde profond d'avant la parole échappe également au regard ; il ne se perçoit qu'en « lueurs prophétiques ». L'adjectif, « prophetic », nous rappelle le désarroi d'Hamlet devant le chaos de son monde, qu'il déplore de devoir réparer. Il implique aussi que ce chaos ne révélera son secret qu'à celui qui sera doté du pouvoir de vision, selon la conception de William Blake, dont Rosenberg était un lecteur attentif. Le poète considère les événements dans leur signification spirituelle.

Le monde des Amazones – tout de teintes proches du rouge – déborde de mouvement et de passion. Elles sont dépeintes comme des créatures infernales qui tentent la mort jusque dans ses retranchements. Dans ce contexte d'énergie déchaînée, le mot « cadavre » paraît incongru. Le heurt entre l'inerte et le déferlement de violence annonce un déracinement complet de ce que la vie avait pu patiemment édifier. La violence est à son comble : les « Filles

15 *The Poems and Plays of Isaac Rosenberg*. Edited by Vivien Noakes. Oxford : O.U.P., 2004, p. 373.

16 *Ibid.*, p. 372.

17 *Ibid.*, p. 134. Nous avons présenté ce poème en double traduction dans le numéro 5 de *Peut-être* (2014), pp. 240-242.

de la guerre » sont « puissantes » et poussent de « gigantesques soupirs ». Comme Satan, l'Accusateur, dans *Paradise Lost* (*Le Paradis perdu*) de John Milton,¹⁸ elles agissent par jalousie à l'égard de la race humaine, mais vont plus loin encore puisqu'elles sont capables de brûler l'arbre de vie. Dans le récit de la chute, à la suite de la tentation par les paroles mielleuses du serpent, Adam et Eve furent chassés du paradis, mais celui-ci demeura, ainsi que l'arbre de vie, dans quelque région de l'esprit, dans quelque utopie du désirable et du réconfortant, mais ici, en cet âge de fer des guerres, la vie se détruit jusque dans son mystère le plus intime. Les Amazones atteignent « l'âme en son secret ». Leur pouvoir s'affirme dans l'anadiplose (répétition de la fin du vers au début du suivant) : « no softer lure » (« pas de plus tendre attrait »). Elles incarnent la violence absolue et usurpent ce rythme profond de la vie hérité de la parole originelle (Genèse I, 5), au moment où le jour et la nuit furent distingués. Cet ordre naturel allié à la lumière de la conscience est perverti.

Cette violence s'en prend à la vie en sa singularité et son intégrité. Une fois encore, on pense à Blake, et cet ascendant du poète-prophète sur le jeune poète-soldat peut expliquer la forme du poème, ses vers irréguliers et ses expressions vigoureuses. Les nombreux échos qui le composent (« soft lustres » / « tendres éclats » devient « wild lustres » / « éclats farouches » ; « to the wind » / « au vent », répété après un tiret, entre autres) expriment l'ample résonance de la terreur. La métamorphose de l'amour (« love ») en « love-heat » (« fournaise d'amour ») suggère à quel point les valeurs se pervertissent quand la vie le cède à la mort, « Leaving grey ashes to the wind », « En laissant au vent des cendres grises ».

Nous atteignons, comme chez Goya, ou dans ce fameux poème de Shelley sur la tête de Méduse à la Galerie des Offices de Florence, à la beauté de l'horreur. « Strength » (« vigueur ») est répété trois fois, rassemblant la sagesse, la beauté et la force animale en une nouvelle espèce de chaos, qui possède son propre langage. Le discours de la jeune guerrière encore dépourvue d'amant éveille ce que Blake nommerait « Vision du Jugement dernier », à la différence près que la révélation ne découvre nul espoir d'une Jérusalem céleste et d'un raffinement de relation et de civilisation, mais l'assurance d'un parfait néant à venir : « But these shall not see them », « Mais ceux-ci ne les verront pas ». Rosenberg décrit les visages des morts sombrant dans la boue « comme en de tristes tableaux décolorés / Enfouis, étranges », mais l'art n'apporte aucune rédemption puisque la guerre a attiré ces âmes sur l'autre versant du temps : « They are my sisters' lovers in other days and years », « Eux qui sont les amants de mes sœurs en des jours autres, d'autres années ». Ce que Melville après Paul dénommait le « mystère de l'iniquité » triomphe.

On lira « Daughters of War » en songeant à « The Burning of the Temple » (« L'incendie du Temple »), poème écrit en France avant mars 1918. Le poète s'adresse à Salomon, qui édifia le Temple (I Rois 6, 1-10), en colère devant les ruines. Il déplore l'effondrement de l'effort humain à opposer à la mort une œuvre singulière garante d'un équilibre qui transcende ce *fatum*, que Nietzsche voulait aimer.

- 141 -

¹⁸ Voir John Milton, Book IX, l.L. 119-123, in *Paradise Lost* (1674). Edited by Scott Elledge. New York/London : Norton, 1975, p. 186.

Ivor Gurney ou le cri de la douleur

- 142 -

Ivor Gurney (1890-1937), musicien et poète, en appelle dans ses poèmes à la paix du pays natal et de la musique de Bach.¹⁹ Dans ce poème-ci, « Pain »²⁰, « Douleur », un sonnet de type pétrarquiste, où il crie à Dieu sa colère, cette adresse directe, évoquée dans le dernier vers, évoque l'effort du Psalmiste à creuser l'oreille divine afin de faire entendre sa plainte. Toutefois, on ne trouve pas dans les Psaumes un désespoir poussé à ce point. Même dans les Lamentations, la tragédie prend un sens dans la colère de Dieu. Comme dans les poèmes de Charles Sorley et de Rosenberg, on comprend que le poète fait l'expérience d'une douleur telle qu'elle épuise la résistance humaine et la capacité à ménager en esprit cette part d'utopie qui permette de transcender les affres du désastre, « de l'absolue cruauté, envoyée du destin ». Cette expérience échappe à ce que la parole avait pu jusque-là convertir en expérience dotée de sens (selon la « sagesse ») et capable de susciter une relation (« compassion »). La catastrophe atteint les profondeurs de l'irréparable. L'humain, en cet effondrement de la confiance, peine à se reconnaître. Les figures qui traditionnellement soutiennent cette reconnaissance s'esquivalent, disparaissent, ou prennent le contrepied de l'utopie qu'elles sont censées porter.

Robert Graves et l'utopie vaincue

Dans un poème comme « Dead Cow Farm »²¹ (« Ferme de la vache morte »²²), publié en 1917, Robert Graves (1895-1985) avait décrit cette lente dissolution du monde dans le chaos d'avant toute parole : « Primitive boue, pierres froides et pluie. / La chair ici se décompose ». Dans « Goliath and David », écrit à propos de la mort d'un de ses amis, David Thomas, tué à Fricourt en mars 1916, il montre comment le désastre eut raison de l'utopie du récit, puisque Dieu, dans la réalité historique de la Grande Guerre, ne sauve plus. « Dieu est aveugle ; Dieu est sourd. »

Mais... le chroniqueur de ce combat
N'eut pas le cœur de dire la vérité.

Graves reprend le récit conté dans ISamuel 17 et en inverse le cours, ce qui lui permet à la fois, et paradoxalement, de montrer combien la réalité historique qu'il vit se pose en rupture par rapport à l'utopie du récit qui autorise à l'évaluer. Au règne sardonique de la nécessité, la puissance réparatrice de la voix humaine est vaincue. L'effroi abolit le temps humain, le temps que la confiance met à s'épanouir dans le possible. Et Dieu n'est plus circoncis.

19 Ivor Gurney, « After-Glow », in *Collected Poems*. Edited with an Introduction by P.J. Kavannagh. Manchester: Carcanet, 2004, p.

11. Voir « Dernières lueurs » dans *Peut-être* n° 5, 2014, p. 231. Voir aussi l'essai précédent dans ce numéro.

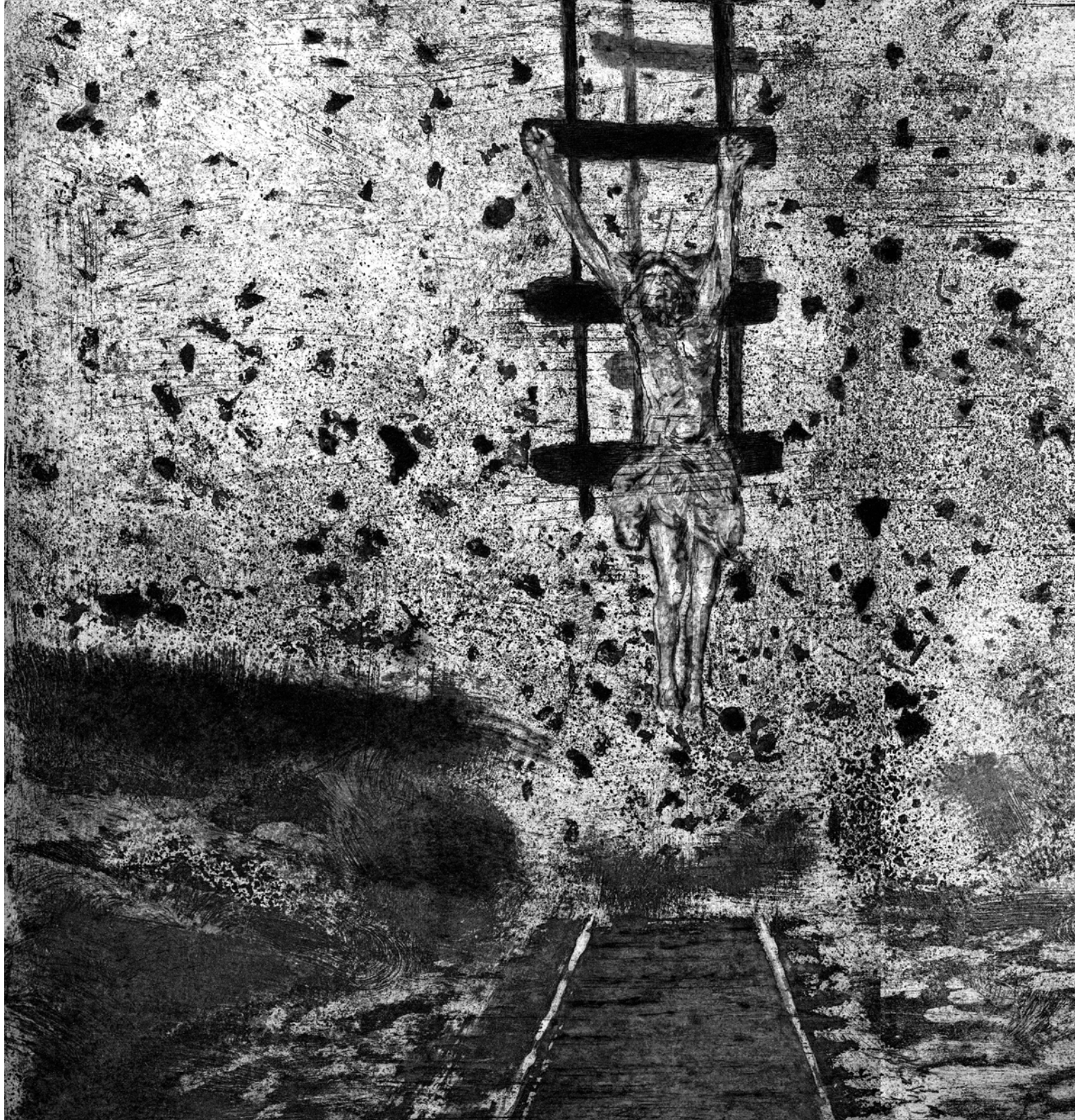
20 Ivor Gurney, *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 15.

21 Robert Graves, *Complete Poems*, Volume I. Edited by Beryl Graves and Dunstan Ward. Manchester : Carcanet, 1995, p. 38.

22 Robert Graves, *Poèmes*. Paris : L'Harmattan, 2000, p. 56.

Chacun des poètes évoqués dans ces quelques lignes procède de même et, grâce à cette parole qui donne une vision de l'humain, transcende l'absurde et la douleur en portant sur l'histoire son jugement singulier. L'utopie du récit permet une double reconnaissance, celle d'un chaos défiant la parole, mais que seule la parole peut révéler comme tel. Le poème s'oppose à toute notion de sacrifice, qui est rupture de la continuité du temps, mais transcende également, en renouant avec le récit ancestral, cette faille creusée dans la durée. Ivor Gurney et Robert Graves, qui ont survécu à l'épreuve, ont trouvé le salut dans leur œuvre propre. Gurney, lui, a éprouvé de graves difficultés psychiques, qui ne trouvent pas leur source dans le conflit, mais il a poursuivi une œuvre poétique et musicale. Quant à Graves, il a répondu au traumatisme en renouant avec le récit de sorte à restaurer, dans le personnage de la Muse ou déesse, une figure existentielle exprimant le drame humain. Il est heureux qu'à l'occasion du centenaire de la Grande Guerre, on accepte de considérer l'œuvre de poètes dont la clairvoyance manifeste tant de vigueur. Tous, suggérant à quel point, en ce cynisme de la fatalité justifiée, l'œuvre humaine se renie, font face au désastre, récusent tout idéalisme du sacrifice, tout *amor fati*, afin de rétablir le juste équilibre du sens de la vie dans la conscience qui tout à la fois la transcende et l'éprouve. Ce lien rompu, le temps humain se désagrège.







Guy Braun, *Apparition*. Eau-forte.

Space beats the ruddy freedom of their limbs –
Their naked dances with man's spirit naked
By the root side of the tree of life
(The underside of things
And shut from earth's profoundest eyes).

L'espace bat la rose liberté de leurs membres –
Leurs danses nues avec l'esprit de l'homme, nu,
Du côté des racines de l'arbre de vie
(Le dessous des choses
Invisible aux yeux les plus profonds de la terre).

Isaac Rosenberg, « Daughters of War », « Filles de la guerre ».

